

吉田健一と翻訳の文体

角地 幸男

1

初めて書き下ろしの「英國の文字」（雄鶏社刊、昭和二十四年）を出した時、青山二郎に「面白い本だね。原著者は誰なんだい」⁽¹⁾と聞かれて腐ったことがあるくらい吉田健一には翻訳で食っていた一時期がある。本人も「翻訳家の看板を上げて一応は知られるだけになつてゐながら云々」⁽²⁾と言っているくらいだから、手元にある本の形をとつたものだけ数えてみても翻訳だけで五十冊はあることに今さら驚くことはないかもしれない。五十冊と言っても、これは勿論その「翻訳家の看板を上げて」いた時期だけに限ったことではなくて、その版を改めたものは除いて最後のものは昭和四十八年のG・K・チェスタトン「自叙伝」（春秋社刊）「G・K・チェスタトン著作集」第三巻、すなわち吉田健一の死の四年前に出ている。

集英社版「吉田健一著作集」の年譜によれば、手元にあるもののほ

かにもキエルケゴオル「追憶の哲理」（大地書房刊、昭和二十三年）という堀田善衛との共訳があるようだが、手にしたこともない本について語ることは出来なくて、吉田健一がかねがね言っていたように本は読んで初めてそこに姿を現わすものであるという論法でいけば、今のところこの吉田・堀田訳「追憶の哲理」という本は少なくとも筆者にとつてはこの世に存在しないということになる。もっとも、フランシス・ウィリアムズ「リチャードソン物語」（新潮社刊、昭和二十七年）も吉田健一・高野良二訳となっていて、読んでみたところおよそ吉田健一の文体とは思えないものであったことから見て、或いは「追憶の哲理」の共訳の方も似たような事情によるものかも知れず、わざわざ探し出して読んでみるほどのことはないかもしれない。しかし確かめてもみないでこんなことを言うのは禁物で、やはり今のところこの本はこの世に存在しないのだということにしておきたい。

その翻訳の中にはボオル・ヴァレリイの「ドガに就て」（筑摩書房

刊、昭和十五年）やイーヴリン・ウォーの「ブライツヘッドふたたび」（筑摩書房刊、昭和三十八年）のように名訳をうたわれたものもあれば、G・K・チェスタトンの「木曜の男」（東京創元社刊、昭和三十一年）³のように悪訳よばわりされたものもある。名訳ということになればワイルドの「芸術論（芸術家としての批評家）」（要書房刊、昭和二十六年）と吉田健一訳詩集「葡萄酒の色」（垂水書房刊、昭和三十九年）を抜かすことは出来ないし、ジュール・ラフォルグ「傳説的な教訓劇」（若草書房刊「ラフォルグ全集Ⅲ」、昭和二十四年）や、新版のヴァレリー全集（昭和四十二年）では訳者が替わっている旧版の「レオナルド・ダ・ヴィンチ方法論序説」（筑摩書房刊「ボオル・ヴァレリー全集」第五巻に収録、昭和十七年）も、ぜひとも入れたいところである。

しかし、一般にその翻訳をほめたりけなしたりする評者はいても、吉田健一の翻訳に共通する日本語の特徴、いわば吉田健一の翻訳の文体に具体的に触れている論文は少なく、筆者の知る限りでは散文については永川玲二「〈ほんやく文化〉の悲惨と栄光」（筑摩書房刊「ことばの政治学」に収録、昭和五十四年）、詩の訳文については高橋英夫「文学と生の環流」（新潮社刊「見つつ畏れよ」に収録、昭和四十八年）、磯田光一「雅俗の平衡感覚」（「文藝」昭和五十二年十月号掲載）の計三篇のみである。（勿論、翻訳ではない吉田健一の文体そのものに触れているものは、ここでは除く。筆者などには明晰きわまらない文体と思われる吉田健一の文章も、とかくわかりにくい部類の悪

文に組み入れられているようで、寺田透氏などはこれを「迂曲不斷連綿体」と命名している。⁴しかし、吉田健一の文体そのものを論じるにあたって、その翻訳の文章を抜かして通することは出来なくて、現に寺田氏も吉田健一の翻訳が「信頼して読めるものばかりだった」と一言している。）

ここでまず、永川、高橋、磯田三氏の「翻訳」論の肝心なところ、つまりこれから展開していく小論の趣旨に関連する部分についてだけ書く。

2

永川玲二「〈ほんやく文化〉の悲惨と栄光」⁵は、「誤訳——ほんやく文化論」（三省堂刊、昭和四十二年）を書いたW・A・グロートゥス神父に対する反論として書かれたもので、たまたまその「誤訳」指摘の第一番目に吉田健一訳のウォーの長篇「黒いいたずら」があった。問題の箇所は、小説の冒頭近くに出てくる次の一節である。

The last eight words in reproof of the fugitives were an
interpolation?⁶

これが吉田訳で「逃げて行きましたものについてのお言葉は書かないのでございますね」となっているのに対して、interpolationは「書かない」ではなくて、むしろ「書く」こと、無関係なことの書き入れ

である、とグロータース神父が指摘したのに対し、永川氏は吉田訳が誤訳どころか「奇蹟に近い名訳」⁽⁸⁾であることを微に入り細にわたって証明している。

このセリフは、アザニア国皇帝が詔勅を秘書に書き取らせている口述の最中に、窓の外で起きている光景を見て思わず罵声を発したのに対し、秘書の方は機械的に筆記を続けて、その罵声まで書き込んでしまったところで、おそろおそろ皇帝に尋ねるくだりである。つまり、*The last eight words* というのは、その罵声の部分である。

永川氏は、この秘書のセリフには翻訳者が見落としてはならない要点が二つあり、一つは秘書自身の実務上の目的である「書くのか書かないのか」という事実、一つは罵声の部分を指すのに *interpolation* (挿入部分) という固い言葉を使った滑稽感であると言う。⁽⁹⁾

〈逃亡者たちを批難する最後の八語は無関係なことの書き入れですな〉とでもやれば、あなたのお気に召したかもしれない。すくなくとも「誤訳」と題した煽情的な書物の巻頭で、さらし首にはなさらないでしょう。たしかにどこもまちがっていません。ただイーヴリン・ウォーという軽妙にして優雅な芸術家とは、まったく無縁な文章になった。⁽¹⁰⁾

とグロータース神父をたしなめつつ永川氏は、吉田訳を次のように分析する。

この種のせりふを日本語に移すとき、一方の要点だけを確保するのは簡単ですが、うっかり二兎を追うと悲惨なことになるやすい。私ならたぶん原文にひきずられて、固い訳語をさがしたでしょう。

〈挿入部分〉や〈不要項目〉では第一目標がぼけてしまう。ほかに適切な言葉はないかと苦吟したあげくに、あきらめて中途半端な訳をつけ、二匹とも取り逃がしたにちがいない。吉田氏もやはり両方を欲ばって、あっさり二匹つかまえてしまった。まさに電光石火の早業です。〈書かない〉というありふれた動詞で単刀直入に第一目標をとらえ、〈お言葉〉〈ございますね〉と日本語の特色を活かした、馬鹿丁寧な敬語で悠然と第二目標にとどめを刺す。⁽¹¹⁾

永川氏は「訳者自身はおそらく、こんな不粹な分析をやったうえで訳語を発見したわけではない。文学作品を翻訳するとき、分析によって達しうる〈名訳〉には限度があります」とした上で次のように続けている。

ひとつひとつの言いまわしが無限の陰影をはらんでいるし、その全体をどこまでとらえうるかは感受性のみずみずしさと、幸福な偶然によつてきまるでしょう。「黒いいたずら」の場合には作者と訳者と、それぞれの気質や人間観の奥深い部分に、うらやましいほど幸福な一致があった。私はイーヴリン・ウォー氏とも吉田健一氏とも個人的なつきあいはありませんが、両者の文体がはっきりそれを

示している。その幸福が有効にはたらいだからこそ天衣無縫、鈍感な読者がつきり誤訳と思いこむほどの名訳が生まれたのです。⁽¹²⁾

ここで注目すべきは吉田健一が「ありふれた動詞で单刀直入」に、しかも「日本語の特色を生かした、馬鹿丁寧な敬語で悠然」と、ウォーの悪戯っぽくて、知的で、野放図でしかも優美なユーモアを日本語に移しかえることが出来たこと、しかも、そのウォーと吉田健一の「気質や人間観の奥深い部分」に、「うらやましいほど幸福な一致があった」と永川氏が指摘していることである。しかし、この「幸福な一致」ということでは何もウォーのこの作品に限った話ではなくて、例えば同じウォーの「ブライツヘッドふたたび」ではなおのことそうであったと思われるし、おそらくワイルドを訳したときも、ヴァレリイを訳したときも、そして「シェイクスピア」(池田書店刊、昭和二十七年)にふんだんに出てくるシェイクスピアの芝居の登場人物たちのセリフを訳したときも、吉田健一と原作者たちとの間には、常に「うらやましいほど幸福な一致」があったに違いない。

小林秀雄は、のちに読売文学賞を受けた垂水書房版「シェイクスピア」(昭和三十一年)の帯に次のように書いている。

「シェイクスピア」は、吉田健一氏のシェイクスピア愛読術の公開による創作である。シェイクスピア劇の登場人物達の性格が、縦横に解剖されているが、彼等はあたかも批評の舞台上に登場して新し

いドラマを演じているように感じられる。こういう批評的表現は単なるアナリテックな精神だけで出来るものではなく、やはり愛読者のヴィジョンの精密化から生れるのである。シェイクスピアは読めば読むほど面白く、その面白さは容易に言えない、という意識がいつもあつて書いているところに、この評論の一番魅力がある。

ここで小林秀雄が吉田健一のシェイクスピア批評を指して、「アナリテックな精神」からではなくて「愛読者のヴィジョンの精密化」から生まれると言い、「読めば読むほど面白く、その面白さは容易に言えない、という意識がいつもあつて」と言っているのは、中村光夫が吉田健一を回想して「たとへば、シェイクスピアの詩句が『わかる』ことが、我国ではどんなに辛く、また禁断の木の実を味はふに似た快楽であるか、彼の顔を見てわかつたことです」⁽¹³⁾と言っているのに通ずる言葉である。中村光夫はこれを次のようにも言っていて、これは吉田健一がケンブリッジのキングス・コレッジを中退して帰って来て既に六年ばかりたった昭和十二年当時の印象を語ったものである。

気兼ねや人見知りが強く、人前では、自分の手足のおき場所に窮してゐるやうな印象をあたへた青年時代にも、この話し手の才能はつきりうかがへました。話相手にたいする警戒をとき、話題に興味を感じたとき、彼は人中にゐるときと別人のやうに雄弁になり、云ふことの内容にもしつかり筋が通つてゐました。むろん知識のひ

けらかしにならないやうに、自慢に聞えないやうに、厳しい監視の眼を、いつも自分の舌の根から放しませんでしたが、それでも身についた教養の深さと自然さは、当人がそれに気付いてゐないだけ驚嘆に価すると思はれました。

「嫌うべき特権」といふ言葉があるが、これはまた何といふ辛い重荷を、平気な顔をして背負つてゐる人だらう。こんなことを考へながら、走つて行く車のなかで彼の顔を見たこともあります⁽¹⁴⁾。

当人がそれに気づいていない「教養の深さと自然さ」、そしてその「辛い重荷」を「平気な顔をして背負つてゐる」吉田健一という存在。河上徹太郎の言葉を借りれば、「渾々と西洋古典の泉が流れ、その知的環境には森々と尽きざるものがある」吉田健一の教養、ということになる。河上は「それがそのまま彼の文学の資材にはなら」ず、「彼の育ちと日本の現実が接触するとそこに一種の逆説的な表現が起る。それが彼の文体である」⁽¹⁵⁾と述べているが、この「逆説的な表現」は、なにをにおいてもまず翻訳の文体という形で現われた。しかも吉田健一は、これを永川氏の言うように常に「単刀直入に」、そして「悠然と」やってのけたのである。

3

高橋英夫「見つつ畏れよ」は、もともと雑誌ユリイカに「吉田健一試論」（昭和四十六年）という題で発表されたものだが、高橋氏は、

まず「ヨオロツパの世紀末」第一章に出てくるゲーテの詩が吉田訳で次のように引用されていることに注目する。

どこを見ても山の峯に休息があり、

どの茂みにも殆ど囁きといふものを

聞くことが出来ない。

森の中で小鳥は音も立てずにゐる。

今暫く待てばお前も

休めるのだ。⁽¹⁶⁾

これを定訳とも言うべき手塚富雄訳と比べると、次のようになる。

峯々に

いこひあり

梢に

かよふ

風もなく

森に小鳥の声もやみぬ

待てしばし やがて

なれも憩はん⁽¹⁷⁾

さらに高橋氏は、「文学の楽しみ」（河出書房新社刊、昭和四十二年）

に引かれているマラルメの有名な一句の吉田訳を紹介する。

肉体は悲んでゐて、私は凡ての本を読んでしまった。⁽¹⁸⁾

これは、鈴木信太郎の定訳では「^{にくたい}肉体は悲^{かな}し、^{あゐ}噫、われは、^{すべ}悉皆の書^{しよ}を読みぬ^よ」⁽¹⁹⁾となると高橋氏は指摘し、このそれぞれの訳の違いを次のように分析している。

鈴木信太郎氏にはおそらくマラルメを翻訳しおえたとき、ここにこそ己れの学問と文学が凝縮されて映し出されている、という信仰をもったにちがいない。ゲーテと手塚富雄氏の関係も同じ性質を有する筈である。吉田氏にはいわばそういう場に反映されるような信仰がないのである。いや、そういう信仰を吉田氏は認めていないのである。これは見方によっては吉田氏における欠落を示すものだろう。しかし逆に言えば、それは非常に烈しく異端的な文学観のあらわれとも見なされはしないか。翻訳の中に文学がある、あるいは翻訳の中にも文学はあるべきであるという信仰は、単に技術上の問題ではなかった。それはヨーロッパ文化をわがものにしなければならぬ精神の要請であり、文化受容の問題だった。そのようにしてアイデンティティは確保されてきた。少なくとも、明治以後の日本の文学の進路は、そういう考えによって決定されてきたといえるし、今更この事実に対して、徒らに異議を唱えることはできない。とに

かくそれは、好むと好まざるとにかかわらず、日本の文学の正統の座をいち早く占めてしまった。⁽²⁰⁾

これに続けて高橋氏は、この「正統」に対して吉田健一がどのような形で「異端」であったか、その由縁を次のように説明する。

少年時代から青年時代にかけて外国生活が長く、ヨーロッパというものを生活として身につけて日本に戻ってきた日本人吉田健一とあったことは、推測するに困難ではない。アイデンティティは言葉そのものの内部にある。どうしてそこに翻訳という価値を割りこませようというのか。これはヨーロッパの生活の経験から、吉田氏には自明のことだった。文学は言葉である、だから翻訳の中には文学はないというのは、考えようによっては非常に深刻な、ニヒルな認識であるが、それを何のニヒリズムの気配も洩らすことなく、だから翻訳は文学ではないが、生活である、と切り返してしまうのが吉田氏なのである。⁽²¹⁾

この高橋氏の指摘は、いわゆる日本の翻訳文学の世界で吉田健一が取るべきを得なかった立場の説明として正しい。また「文学は言葉である、だから翻訳の中には文学はない」と吉田健一が考えていたであろうことも、篠田一士の「吉田さんて人は翻訳を絶対読まなかった。

自分で翻訳はしたけれどね。翻訳ってものは読むもんじゃない。(中略) 翻訳なんか読んだってどうしようもないんだといって、絶対読まれなかった⁽²²⁾という証言が保証している。しかし、これを実際に訳詩集として残されている吉田健一の訳語の立場から言うならば、その吉田健一の翻訳は当然のことながら文学ではないことになって、例えば高橋氏の引いている「どこを見ても山の峯に休息があり……」や「肉体は悲んでゐて……」が、なぜ詩の定型からはずれているにもかかわらず、なお詩の言葉としての力を持ち、読むものに働きかけてくるのか、そのように読むものの心を打つ言葉は文学ではないのか、という素朴な疑問が出てくる。

しかし高橋氏は、この先で吉田健一の立場をさらに敷衍して次のように言っているのである。

正統的な日本の文学観がどう認定するにせよ、吉田氏にしてみれば、マラルメが「肉体は悲し、噫、われは悉皆の書を読みぬ」に化してしまうのはロマン主義の仕業であり、ロマン主義は文学とは決して切りはなしえないものではあるが、その濫用こそ現代の文学を混乱させた元凶である、ということであつたと言わねばなるまい。「ヨオロッパの世紀末」の全体的構図が、ヨオロッパ文化の円熟としての十八世紀のあと、十九世紀を蔽ったロマン主義の野蠻、愚劣にたいする頑固な糾弾へと連っていることは、言うまでもない。そういう特異な史観を、外見がどうであろうとそれにこだわることな

く、吉田氏は貫いているのだ。おそらく自らも半ばは意識していないのではないかと思われる無言の主張が、あのゲーテやマラルメの不思議な訳文の中には秘められていたのである。⁽²³⁾

この高橋氏の指摘は、ふたたび吉田健一の訳文の日本語の立場から言うならば、一つの背景説明に過ぎない。つまり、吉田健一の訳文そのものが持つている特徴とロマン主義を敵視する吉田健一の姿勢との関係は、いわば、そうであるかもしれないし、そうでないかもしれない一つの仮説である。吉田健一がロマン主義というものをまったく認めていなかったことは事実だし、例えばバイロンの詩を吉田健一自身が「もう我々はこのやうに夜遅くまで／さ迷ひ歩くのは止めなければ／我々の心は普通りに愛し合つてゐて／月は以前と変わらず明るくて⁽²⁴⁾」と訳したとしても、これはなにもバイロンがロマン主義云々だからではなくて、この詩がロマン主義などということとは縁のない、まぎれもない一篇の詩だったからだった。

実は高橋氏は先の一節に続けて、訳詩を文学にしまった上田敏の悪影響を指摘する折口信夫のイメージを吉田健一に重ねて論じていて、そこから訳詩のロマン主義云々という言葉も出てくるのだが、その日本の翻訳文学にロマン主義が及ぼした影響という特殊事情はわかっても、しかしここでも同様に、そのロマン主義を敵視する吉田健一の「無言の主張」が、なぜ「肉体は悲んでゐて……」という詩の訳語としては異例かもしれないけれども、なお言葉の働きとしての詩の力をた

たえた言葉の組み合わせになるのか、なぜこの「不思議な訳文」の形をとらざるを得なかったのかという具体的な理由を明らかにしてくれない。

ちなみに、吉田健一訳詩集「葡萄酒の色」には高橋氏の言う「ロマン主義の仕業」を思わせる訳詩も幾つか入っていて、ここではその中からボオドレエル「秋の歌」の前半部分だけ、一例として次に挙げておく。

須叟にして我等は入る、冷さと闇に、
 さらば、生きて輝きて去る夏の光よ。
 既に我は聞く、とむらひの響きもて、
 枯枝の鋪石を打ちて落つるを。

冬はみな、我が胸に戻らんとす、怒りと
 憎悪、戦き、怖れと身に強ひる重役と。
 極圏に閉されし太陽の如、
 我が心は赤く凍りたる塊のみとならん。

顫へつつ我は聞く、枝毎に落ちて、
 仕置台を建つるよりも暗き音のするを。
 我が意志は重く絶間なく打ちかくる撞車に
 堪へかねて倒れんとする塔にも似たり。

聞きつつ単調なるその響きに揺すられて、
 何処にか人取り急ぎて棺に釘打つと覚ゆ。
 誰が為に？——昨日夏なりき、今茲に秋なり。
 (25)
 かの妖しき音、出立の如くに聞ゆるなり。

4

磯田光一「雅俗の平衡感覚」は、吉田健一の訳語の特質を原文との関係から浮き彫りにしようとした力のこもった論考である。磯田氏は、エリオットの「荒地」の原作の冒頭五行目から七行目までを、西脇順三郎、鮎川信夫、そして吉田健一の三つの訳で比較することから、この論考を始めている。エリオットの原文は次の通りである。

Winter kept us warm, covering
 Earth in forgetful snow, feeding
 A little life with dried tubers.

これを磯田氏は自ら詩人でもある西脇、鮎川両氏の訳、そして吉田訳の順で紹介している。

冬は人を暖かくかくまってくれた。
 地面を雪で忘却の中に被い
 ひからびた球根で短い生命を養い。(西脇訳)

冬はぼくらを温くしてくれた、忘却の雪で
地面を覆い、乾いた球根で
あわれな生命を養いながら。(鮎川訳)

冬は何もかも忘れさせる雪で

地面を覆い、干からびた根で少しばかりの生命を養い、
それで我々は温くしていることが出来た。(吉田訳)⁽²⁶⁾

まず、磯田氏は西脇訳と鮎川訳を比較して、次のように分析する。

西脇訳が“kept”をどこまでも他動詞と扱い、現在分詞の訳し方に日本語の連用形で止める手法を用いているのは、やはり昭和の詩的言語の革新をめざした詩人にふさわしい。鮎川訳は“kept”と現在分詞の訳し方では西脇訳と共通しながらも、「忘却の雪」「あわれな生命」という訳語のうちに、戦中派の傷痕というべきものが感じられる。「忘却の雪」とは、忘れられない戦争の記憶を忘れさせてくれる雪であろうし、“a little life”は戦争の惨禍を受けた「あわれな生命」でなければならなかった。ここに「荒地」派の詩人の『荒地』訳の面貌がある。「ぼくら」は、おそらく戦中派の連帯意識に通じているのである。⁽²⁷⁾

この西脇訳と鮎川訳の比較が、どちらかと言えば訳者たる詩人それ

ぞれの「面貌」を浮き彫りにしているのに対し、次の吉田訳の検討がもつばら訳語自身の「詩的空間」をめぐる展開されていることは注目に値する。磯田氏は言う。

ところが吉田健一氏の翻訳では、英語の他動詞の機能を日本語の文脈のうちに完全に吸収し、目的語の“me”が改めて主語として措定されている。それだけではない。「何もかも」「干からびた」「少しばかりの」という日常語の混入が著しい。このいわば「雅」にたいする「俗」の混入が、なぜ訳詩の気品を損わないかを考えてみると、おそらくそこには「何もかも」と「干からびた」が五音節、

「少しばかりの」が七音節から成り立っていて、七、五韻律の残像で「雅」を守ろうという意志が働いている。だから訳語の質が「俗」に通じていても、雅俗の調和によって詩的空間が保たれているのである。⁽²⁸⁾

もし、これが英語の他動詞の機能を日本語の文脈のうちに完全に吸収し、目的語の“me”が改めて主語として措定されている、ということとだけならば吉田健一の訳文として改めて驚くことはないだろう。しかし、ここで注目すべきは「日常語の混入が著しい」という指摘であり、しかもそれが「七、五韻律の残像」をたたえているという事実である。これは磯田氏の炯眼と言うべきで、詩の訳文のみならず小説、批評など散文の訳、ひいては吉田健一の文体そのものに就いて、これ

までこのことをはつきり指摘した吉田健一論はなかったように思われる。ただ磯田氏の言うように、吉田健一にそのような「雅」を守ろうという「意志」のようなものが果たして働いていたかどうかはわからない。それは「意志」と言えるほどのものではなくて、それこそ身についた「平衡感覚」であつたかもしれない。英語の詩であれフランス語の詩であれ、それがどこの国の言葉で書かれている詩であらうとも、その個々の詩の韻律にあれだけ敏感だった人である。その言葉が日本語であつたとしてもそれが詩として機能する形をおのずととるまでにその言葉に習熟していなければ、例えば「シェイクスピア詩集」(池田書店刊、昭和三十一年)のような訳詩の響きそのものが生まれなかつたはずである。詩人の谷川俊太郎が、かつて次のように述べたことがある。

『詩に就て』の中に、明確に述べられている吉田さんの詩観に、私は共感しながらも少々物足りなさをも感ずるのだが、私自身は実は吉田さんのシェイクスピア十四行詩の訳に、少なからぬ影響を受けている。翻訳詩にそれほど強くとらえられたことは、小笠原豊樹訳のプレヴェールを除いては、他にほとんどない。シェイクスピアの表現の切実巧緻ももちろんだが、私は吉田訳の日本語の語り口のメロディに、もっと深く魅かれた。⁽²⁹⁾

そして谷川氏は、吉田訳のシェイクスピア十四行詩第八十一番の冒

頭の一節を次に引いている。

私が君よりも長生きして君の墓碑銘を書くことになつても、
或は私が土の中で腐つてゐる時に君がまだ生きてゐても、
私のことは何れ完全に忘れ去られるが、
君の記憶が死の為に消されるといふことは決してない。⁽³⁰⁾

このあと、谷川氏は「原詩はこんなに息の長いものではないと思うが、この日本語は独特な調子をもっていて、韻文とは言わぬまでも、あきらかに音楽を感じさせる」と述べ、意識して吉田訳のシェイクスピアにならつて書いたという何篇かの作品の中から一篇を自ら引用している。

ここで「吉田訳の日本語の語り口のメロディ」と言い、さらに「韻文とは言わぬまでも、あきらかに音楽を感じさせる」と谷川氏が言っているその「メロディ」に、磯田氏の言う日本語の基本的なリズムとしての五、七の韻律が関与しているらしいことは確かなのである。しかし、さらに言えば、それは丁度ブランク・ヴァースが抑揚五歩格の破格を特徴として英語の詩のみならず散文にまでその韻律の響きを与えたように、日本語における五、七の韻律の破格が吉田健一の訳文に独自の「メロディ」を与えたと見られないこともない。吉田健一は「文学概論」の詩を論じた章の中で、詩の定型について次のように言っている。

昔からある形式を定型と呼ぶことは出来ても、それが用ゐられる国語が現存してゐる限り、昔からあるから古いといふことにならない。どの国語にもその特色があり、従つてその言葉の一つ一つにもさういふ特色に属する性質がある時、多く用ゐられる形式といふのはその特色に合ふもの、或は寧ろ、その特色から自然に生じたものであることが、繰り返して使はれることで実証されたもので、又それ故にさうして使はれることに堪えるのもあり、かういふ形式はその基本的な性格に掛けて、その国語がある間はあるものではない。⁽³²⁾

「多く用ゐられる形式といふのはその特色に合ふもの、或は寧ろ、その特色から自然に生じたものであることが、繰り返して使はれることで実証されたもので」と言う吉田健一が、日本語の韻律について無意識であつたはずがない。また「翻訳論」と題する文章の中で吉田健一は、韻律に触れて「言葉には音や、言葉の位置や、その言葉に絡る連想その他が伴つてその言葉がその場所での働きをすることになる」であり、その中には散文でも、その所を支配してゐる韻律が当然入つてゐる」と述べ、小林秀雄の初期の批評を引用して、「この文章からその韻律を取り去つたらばと考へるのは、これを別な人間が書いたならばといふのと同じことである」⁽³³⁾と続けている。ここで韻律とは、文体のことにほかならない。

谷川俊太郎が引用している吉田健一の手紙の中に「訳詩といふのが

難事⁽³⁴⁾中の難事」という一節があり、吉田健一がこのような持論を持つに至つたについては或いはマラルメがポーの詩の翻訳をあきらめて散文訳にしたのと似た事情があつたかもしれない。しかし、かりに吉田訳を散文訳と呼ぼうとも、そこに日本語の韻律が響いていることは確かなこと、しかもそれは破格の韻律だつた。一つ考えられるのは吉田健一は翻訳にあたつて、散文の言葉の運びとは違つて散文より少し言葉の韻律に比重を置いたものを詩とみなしていたのかもしれないといふことである。言つてみれば、詩の定型から見て破格であるような限りなく詩に近い散文といふことになるだろうか。

磯田氏は吉田訳を指して「氣品」という言葉を使ったが、おそらくその「氣品」は五、七の韻律からくるというよりは、この破格を旨とする吉田健一の文体そのものから生まれると言つたほうがいい。それにしても、この読む者を沈黙させ、静かな感動にひたらせる詩と散文の間を行くような言葉の働きは、いったいどこから来たのだろうか。

5

吉田健一の「翻訳論」の初出は昭和三十五年十月発行の季刊雑誌「聲」第九号であるが、そこにこの「翻訳論」と並んで同じく翻訳論の副題を持つ福田恆存「私の英語教室」が載っている。そこで福田氏は、自分のシェイクスピア翻訳を散文訳であると指摘する意見に対して次のように書いている。

人は私の訳を散文訳だと言つてゐるが、そしてそのこと自体は正しいのだが、それが他の人の訳に較べて散文的だといふのなら、それは大きな間違ひである。私の訳においては、七五調その他、日本語固有の律が、他の人々の訳よりは遙かに意識的に利用されてゐる。役者の口のにり、喋りやすいせりふになつてゐると言はれるのは、一つにはそのためである。なぜなら私達は文字言語においてはあまり声を意識せず、主として論理や文法に随ひやすいが、音声言語においては、芝居のせりふに限らず、平生の会話においてさへ、発声機関、及び音韻の生理的必然性に随ひやすく、その肉体的条件は論理や文法よりも、それぞれの国語にとつて固有不変の性格を有してゐる。七五調のみに限らぬが、四四、六六等、日本語の喋りやすく聴きやすい安定した律といふものがあつて、私達日本人はそれから容易に脱け出せるものではない。⁽³⁵⁾

「論理や文法に随ひやすい」文字言語に対して「発声機関、及び音韻の生理的必然性に随ひやすい」音声言語と言い、さらに「その肉体的条件は論理や文法よりも、それぞれの国語にとつて固有不変の性格を有してゐる」と福田氏は言う。

外交官の長男として幼い頃から中国、ヨーロッパで生活し、英語という言葉に親しむというよりむしろそれによつて文字通り育てられた吉田健一にとつて、その言葉がまず「音声言語」として響き、その響きが同時に「文字言語」をも左右していたであらうことは想像するに

難くない。そして、その言葉の「音韻の生理的必然性」に敏感だった吉田健一が、その言葉をもう一つの別の言葉で表現しようとする時、その訳語としての言葉の「音韻の生理的必然性」に敏感であるのは当然のことと言わねばならない。その言葉がなんであれ、それが一人の人間にとつての言葉、或いはその人間の精神の働きを示すものである言葉に対する「生理的必然」というものだからである。

日本人がそこから容易に脱け出せない「七五調その他、日本語固有の律」が他の訳者たちの翻訳より遙かに意識的に利用されているのが福田氏の散文訳であるとするならば、これに対して意識的というよりは、いわば「日本語固有の律」が平衡感覚のように働いて、それが破格の形を取るまでに英語の「音声言語」の余韻をともなつて自ずと出てきたのが吉田健一の散文訳ということになるだろうか。

その典型的な例を次に引く。「アントニイとクレオパトラ」⁽³⁶⁾からの一節である。福田訳、吉田訳の順に引く。

まづ身を横たへたる小舟は、磨きあげたる玉座さながら燃ゆるがごとく水面に浮び、艫に敷かれた甲板は金の延板、帆には紫の絹を張り、焚きこめられた香のかをりを慕つて、風は氣もそぞろの恋わづらひ、權はいづれも白銀、笛の音に合はせての見事な水さばきは、立ち騒ぐ波も我遅れじと慕ひまつはるかに見えました。かの女人その人はと言へば、到底言葉には尽せませぬ、垂れ布は色絹に金糸銀糸の縫取り、その陰にひっそり身を横たへた姿は、なるほど、かの

絵筆の妙よく自然を超ゆる画中のヴィーナスも遠く及ぶところにあらずとでも申しませうか。両脇に侍する童は頬に笑窪を湛へ、笑めるキューピッドさながら、五色の扇をもつて風を送ると、冷めた頬は二たび上気して、その薄い肌に血がのぼり、かくして上げたり下げたり。⁽³⁶⁾

その船は、磨き立てた玉座も同様に水の上に燃えて、船尾は一面に金箔を押し、帆は紫で、香が焚き込めてあり、

風をその匂ひで酔はせて、銀の櫂が

笛の音に合せて上下するのは、

櫂に水が魅せられてゐるので一層強く水を

引き寄せてゐると見えた。その人自身に至つては、

言葉も乞食をして廻る他ない位で、

金欄の幔幕を張り廻らした蔭に、画家の工夫が

自然に勝つてゐるヴィーナスの絵よりも

更に美しい姿をして横になつてゐた。その両側には、

笑顔のキューピッドかと疑ふ子供の群が

色とりどりの団扇を持つて立ち、それが風を送るのが

クレオパトラの頬を冷ましては、却つてその火照りを増して、⁽³⁷⁾

切角の骨折りを無駄にしてゐるやうだつた。

ところで、福田氏の言う「日本語の喋りやすく聴きやすい安定した律」ということから思い出すのは吉田健一が昭和二十九年に書いた「チャアチルと文学」という一文で、その中に明治維新後の日本語について触れた一節がある。

江戸時代までの「候文が読み易くて、書き易いのは、それが何代もの人間の格調ある話し言葉から生れたものだから」と言い、「文体を生むに足るかいう日常の言葉は明治維新で決定的に崩れてしまった。その最大の原因は、それまでの日本語とは全然違つた構造の言葉を通してでなければ習得出来ない幾種類もの、性質も区々な知識を身に付けることが必要になつたからである」と続けた後で、吉田健一はこう書いているのである。⁽³⁸⁾

文学の世界では口語体の文章を書くやうになつたと言はれるが、口語そのものが何の基準もなしにその日暮しをしてゐる有様である時に、口語体の文章などといふものがある訳がない。文学の世界でも文学に特有の言葉が出来上つたので、言葉を生命とする文学でそれが他の種類の用語よりも秩序があり、解り易いのは当然であるとしても、会話さへも普通に実際に行はれる会話をそのまま写せずにある悩みがある。⁽³⁹⁾

そして、この「口語そのものが何の基準もなしにその日暮しをしてゐる」と形容されている明治維新後の日本語と対照的に、吉田健一は

「十四世紀のチョオサアの時代以来、その発達に断層を見ずに今日まで続いてゐる」英語で書かれた英国の文学作品について、次のような注目すべき発言をしているのである。

兵隊がシェイクスピアの一ペニ本を持つて歩き、将校が戦線でハウスマンの詩集を読む。シェイクスピアの方がハウスマンよりも大衆作家なのである。それだけではない。さういふ作品は日本の口語体よりも遙かに口語に近い英語で書かれてゐるのであつて、普通の会話も、日本の小説に出て来る人物がやる会話のやうな形で行はれる。そして少しでも教養がある人間ならば、幾らでも洗練されたものの言ひ方が出来て、小説家はそれをただ写せばいいし、自分で勝手に想像するのも容易である。日本のお上品な言葉遣ひといふのは違ふので、社交界といふのは、さういふ気が利いた言葉のやり取りをする場所ではない。ウオオの初期の作品を読んで見てもそれが解る。⁽⁴¹⁾

ここで「日本の口語体よりも遙かに口語に近い英語で書かれてゐる」とあるのは、言うまでもなく小説に出てくる会話のことではなくて、その小説が書かれている文章そのものを指す。「口語に近い英語」を「口語に近い日本語」に移し替へることは、その日本語そのものが口語の体をなして初めて可能なことであり、それがいつたん壊された後に、新しい「文体を生むに足る」日常の言葉が、まだ

「その日暮しをしてゐる」状態であるならば、訳者は勢い自ら工夫してその口語そのものを創り出さなければならない。そして、その切実さの度合いは「口語に近い英語」に敏感であればあるほど深くなるのは当然の成り行きであると思われる。この「口語に近い英語」ということで、ふたたび思い出すのは季刊雑誌「文体」第六号に掲載された丸谷才一との対談「翻訳と文体」で、大岡昇平が吉田健一の翻訳に触れて次のように述べていることである。

吉田健一は、英語もフランス語もやったけど、あれは特別な男でね。例にならないよ。(中略) 彼をぜんぜんはずすわけにはいかなけれども、フランスはラフォオルグ、英文字は、誰かまわずめっちゃめっちゃに翻訳したからな。いろんな文体が、まぜこぜになつて、それで彼一流の文体をのみ出したね。日本語としても一流のものをのみ出したから、あれは別格にしよう。あの男がいちばんえらいということになるかもしれないけども。(中略) 彼のフランス語の翻訳と英語の翻訳とはなんの変わりもないからね。同じだから。しゃべり言葉だな。あれはしゃべり言葉で訳したんだよ。⁽⁴²⁾

吉田健一の翻訳が「しゃべり言葉」であり、しかもその「フランス語の翻訳と英語の翻訳とはなんの変わりもないからね。同じだから」という大岡昇平の指摘に注目したい。先に引用した「口語に近い英語」という説からすれば、これはむしろ次のように言うべきだったの

ではないか。すなわち吉田健一にとってはフランス語も英語も、もともとが「しゃべり言葉」だった、それは「しゃべり言葉」以外のなにものでもなかった、だからそれを忠実に「しゃべり言葉」で訳したのである、と。そして、その原文の「しゃべり言葉」の法則にのっとり、動きのある言葉にはその動きがそのまま伝わるような具体的な「しゃべり言葉」である日本語を使うことこそ原文に忠実な訳ということであり、それは個々の文体などに気をつかうより遙かに大事なことであったから当然のことながらどれも「同じ」形を示した。これが吉田健一にとつての翻訳というものであったのである、と。

実は吉田健一晩年の「書架記」に収録されているヴァレリーの「ヴァリエテ」についての文章の中に、これに関連して注目すべき一節があり、そこで吉田健一はヴァレリーの著書の一つである *Regards sur le monde actuel* の題名にある *regard* という言葉と、その訳語の關係について次のように語っているのである。

この *regard* は眺めることを指し、ヴァレリーが今日の世界を眺めて考へたことを書いたのがこの本であるから題もさうなつてゐる。併し今日の日本語、或は寧ろ今日の日本語の使ひ方では眺めるのは景色やどこか遠くにある何かであつて自分が眺めたものが少しでも抽象的な性格のものでそれに就て或る説をなすといふやうな場合は眺めるでなくて例へば展望すると言はなければならない。又その展望するは眺めることであつても、そこが不便な点なので、眺めるの

と展望するでは二つの違つた行為の印象を与へ、その挙句に自分が或る対象を展望してゐると思つてゐるものはその為に直接にその方に眼を向けるのを避けるといふ態度に出る。

併しヴァレリーは展望するなどといふことをしない。さうした見えない振りの反対の見ないでゐて見た振りをする態度で例へば「ヴァリエテ」の初めにある「精神の危機」のやうなものは書けないのでそこにあるヨオロッパはヴァレリーが自分の眼で見たヨオロッパであり、これが危機に直面してゐるのを見てその危機も含めてヴァレリーはヨオロッパといふものに改めて眼を向けた。⁽⁴³⁾

これに続く次の一節に、特に注目したい。

確かに見るとか眺めるとかいふのは先ず肉眼で見えることを意味し、精神とか危機とかヨオロッパといふものとかは肉眼の対象にならないがそれだからなほ更我々の体と關係があるさういふ言葉を使つてそれが指すことに劣らず我々の精神がごまかしなしに働くことを期するのである。⁽⁴⁴⁾

「我々の体と關係があるさういふ言葉」とは、ここでは言つてみれば人間の五感に直接關係する動詞すべてを指す。これら具体的に体の働きを示す動詞を常にそのまま使つて、「それが指すことに劣らず我々の精神がごまかしなしに働くことを期する」というのが吉田健一の

やり方だった。ここで、永川玲二氏が吉田健一の訳した「黒いいたずら」の一節を「ありふれた動詞で単刀直入に」と指摘していたことを思い出すのは無駄ではない。また磯田光一氏が引いたエリオットの「荒地」の一節の三人の訳の中で forgetful snow の吉田健一の訳だけが「忘却の雪」でなく「何もかも忘れさせる雪」となっていたのは偶然のことではないのである。

恐らく吉田健一が身につけた英語ないしはフランス語という言語そのものが、我々が想像するより遙かに「我々の体と関係がある」具体性を帯びた「しゃべり言葉」だったのであり、例えば regretter というフランス語の動詞を「眺める」ではなくて「展望する」と訳すこと自体、吉田健一にしてみればひどく見当違いな、それこそ誤訳そのものには思えたのではないか。英語もフランス語も「しゃべり言葉」にほかならない吉田健一にとって、たとえそれが詩であろうともマラルメの *La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.* を「肉体は悲し、噫、われは悉皆の書を読みぬ」と訳してしまうことは、原文とは縁のない世界を新たに創り出してしまふことであり、それは原文を限りなく偽ることだった。ただし「肉体は悲んでゐて、私は凡ての本を読んでしまつた」とやった方が、もともと「しゃべり言葉」であるフランス語で書かれたマラルメの詩の世界の響きを伝えている——これが吉田健一の見識だったのである。

そして日本語としての詩ということを問題にするまでもなく、韻律はすでにその言葉の組み合わせに自ずと現われた。エリオットの *The*

river's tent is broken; the last leaf ……は「河を蔽つてゐた木の緑は裂かれ、最後の何枚かの葉が……」⁽¹⁵⁾であり、またアイイツの *The trees are in their autumn beauty, The woodland paths are dry* ……は「木にも秋が来て、森の小道は乾き……」⁽¹⁶⁾でよかったのである。

この「しゃべり言葉」の法則は当然のことながら散文にも適用され、ワイルドの「芸術家としての批評家」は二人の人物による対話の形式を取っているが、そこでは同時に言葉を捜すことがそのまま考えを進めることであるという散文の特徴が人物のせりふを支配している。この対話篇という形をとった散文で、吉田健一の訳語が最も精彩を放つたであろうことは想像するに難くない。そして事実それは、次のような言葉で書かれた。「批評は本当に創造的な芸術なのだらうか」と問う相手に、もう一人が次のように答える。

だつてさうぢやないか。先づ材料があつて、それに新しい、魅惑的な形式を与へる。詩に就てだつてそれ以上のことは言へないぢやないか。僕は寧ろ批評を、創造の中の創造と呼びたいんだ。と言ふのは、ホメロスやアイスキュロスからシェイクスピア、キイツに至るまでの偉大な芸術家が直接に人生に材料を求めず、神話や伝説や昔話を種にして作品を書いたのと同様で、批評家も言はば他のものが彼の為に既に浄化して、想像力によつて色と形を与へた材料を扱つてゐる訳なのだ。僕は更に一步進めて、最高の批評は個人的な印象の最も純粹な形なのだから、それは創造よりも創造的なのだと言

ひたい。それはそれ自身以外の基準によつて支配されることが最も少く、それ自身がその存在理由なのであり、ギリシア人の言ひ方を借りれば、それ自身がそれ自身にとつてその目的をなしてゐるのだ。兎に角、批評は何かに似てゐるかどうかといふことに少しも束縛されてゐない。かくかくのことがありさうかどうかといふつまらない懸念、日常生活、或は公的な生活に見られる退屈な事件の繰り返しへのあの卑屈な譲歩は批評に対しては無力なのだ。我々は創作に關しては事実⁽⁴⁷⁾に訴へることが出来る。併し魂に対して不服を申し立てることは出来ないのだ。

ワイルドの原文は次の通りである。

Why should it not be? It works with materials, and puts them into a form that is at once new and delightful. What more can one say of poetry? Indeed, I would call criticism a creation within a creation. For just as the great artists, from Homer and Aeschylus, down to Shakespeare and Keats, did not go directly to life for their subject-matter, but sought for it in myth, and legend, and ancient tale, so the critic deals with materials that others have, as it were, purified for him, and to which imaginative form and colour have been already added. Nay, more, I would say that the highest Criticism, being the purest

form of personal impression, is in its way more creative than creation, as it has least reference to any standard external to itself, and is, in fact, its own reason for existing, and, as the Greeks would put it, in itself, and to itself, an end. Certainly, it is never trammelled by any shackles of verisimilitude. No ignoble considerations of probability, that cowardly concession to the tedious repetitions of domestic or public life, affect it ever. One may appeal from fiction unto fact. But from the soul⁽⁴⁸⁾ there is no appeal.

このワイルドの「對話篇」の原文が、「十四世紀のチヨオサアの時代以来、その發達に断層を見ずに今日まで続いてゐる」英語の伝統に則つたワイルドならではの「しゃべり言葉」の散文で書かれている」とは言うまでもない。そのワイルドの意図する言葉の襞に添うようにして訳された古田健一の文章は、福田氏の言う日本語の「論理や文法に随ひ」つゝ、同時に「音韻の生理的必然性」をもあつさり取り込んでしまつた新しい散文としての「しゃべり言葉」で書かれている。

ポオの「覚書」(『書店刊、昭和十年』)に始まる古田健一の翻訳の文体は、常に「うらやましいほど幸福な一致」を次々と経験することによつて磨かれたと言つていいので、その経験の積み重ねが古田健一の比類のない文体を生んだ。或るところで(それがどこであつたかどうか)うしても見つからないのだが)古田健一は、英国の近代から現代にか

けての文学の流れを語る上でどうしても欠かせないと思われる作品に就いて次々と語ったあとで、そこに名前を挙げた作品の大半が自分の訳したものばかりであることに気づき、自分はこれまで常に自分にとってかけがえないと思われる作品ばかり訳してきたのだから、こういうことになっても少しも驚くことはないという意味のことを書いていた。或いは第三者から見ても「うらやましいほど幸福な一致」は、自分の感受性が探り当てたものに対する吉田健一の揺るぎない自信が「電光石火の早業」で駆け抜けていった後の脱け殻だったということになるかもしれない。(了)

(注)

- (1) 「吉田健一著作集」第二巻二六四ページ
- (2) 同右
- (3) 「著作集」年譜によれば、これより早く昭和二十六年五月に早川書房から出ているが未見のため、この版を挙げておく。
- (4) 「吉田健一氏死後の述懐」、「海」一九七七年十月号一二七ページ
- (5) 同右二二八ページ
- (6) この論文の初出は、「展望」一九六七年十二月号。
- (7) 昭和五十四年に改定版として出版された「誤訳 新版」(三省堂刊)からは、この部分に関する指摘は削除されている。
- (8) 永川玲二「ことばの政治学」二四九ページ
- (9) 同右二五二ページ
- (10) 同右二五四ページ
- (11) 同右二五二〜五三ページ
- (12) 同右二五三ページ

- (13) 中村光夫「知りあつたころ」、「吉田健一著作集」第一巻月報四ページ
- (14) 同右三三ページ
- (15) 河上徹太郎「吉田君の死」、「新潮」昭和五十二年十月号一六一ページ
- (16) 「著作集」第十七巻二〇ページ
- (17) 高橋英夫「見つつ畏れよ」二二三ページの引用から。
- (18) 「著作集」第十四巻三〇〇ページ。初出本は現代かなづかいに改められているため、引用は集英社版「著作集」による。
- (19) 高橋「見つつ畏れよ」二二四ページの引用から。
- (20) 同右二二五ページ
- (21) 同右二二五〜二六ページ
- (22) 共同討議「吉田健一をどう読むか」(篠田一士、川村二郎、清水徹、「ユリイカ」一九七七年十二月号一五八ページ)
- (23) 高橋「見つつ畏れよ」二二六ページ
- (24) 吉田健一訳詩集「葡萄酒の色」一〇三ページ
- (25) 同右一一三〜一四ページ
- (26) 磯田光一「雅俗の平衡感覚」、「文藝」一九七七年十月号二五三ページ
- (27) 同右二五三〜五四ページ
- (28) 同右二五四ページ
- (29) 谷川俊太郎「手紙のことなど」、「著作集」補巻一・月報四ページ
- (30) 吉田健一訳「シェイクスピア詩集」七四ページ
- (31) 谷川「手紙のことなど」、「著作集」補巻一・月報四ページ
- (32) 「著作集」第十巻二二八〜二九ページ
- (33) 同右第十二巻三四九〜五〇ページ
- (34) 谷川「手紙のことなど」、「著作集」補巻一・月報一ページ
- (35) 福田恆存「私の英語教室」、「聲」第九号(一九六〇・秋)一一〇ページ

- (36) 新潮社版「シェイクスピア全集」第十四巻五四〜五五ページ
- (37) 「著作集」第一巻四一八〜一九ページ
- (38) 「著作集」第四巻五九ページ
- (39) 同右五九〜六〇ページ
- (40) 同右六一ページ
- (41) 同右六一〜六二ページ
- (42) 対談「翻訳と文体」(大岡昇平、丸谷才一)、平凡社刊「文体」第六号(一九七九・冬) 六四〜六五ページ
- (43) 「著作集」第二十一巻二八ページ
- (44) 同右二八〜二九ページ
- (45) 同右第十四巻一八四ページ
- (46) 同右第七巻一一三ページ
- (47) 吉田健一訳ワイルド「芸術論」五三ページ
- (48) Oscar Wilde, "Intentions," (Methuen & Co. Ltd., London, 1925) pp.138-39.